



Любовь по-советски как киностереотип гендерных отношений

М.А. Фанина

Статья рассматривает трансформацию изображения любовных отношений в российском кино 1950–1990-х годов, соотнося ее с социокультурными изменениями в стране.

гендер,
любовь,
брак, советское
кино

У любви по-советски всегда был социальный акцент. В отношения двоих хронически вмешивался третий: революция, война, партия, недостижимый идеал. Любовь на экранах была не только самоценным чувством, но и способом разговора об обществе и месте человека в нем.

Согласно выдвинутой большевиками концепции, новый советский человек — это особый тип человека, который живет и чувствует по-особенному. Поэтому изображение любви требовало политически грамотной оценки, жесткого цензурного контроля извне.

Вплоть до оттепели «три самых главных слова» всегда проговаривались между строк, в череде обмена любезностями по поводу масштабов производства, заставляя иностранцев изголяться над «красной» советской любовью: он, она и трактор. И только ближе к 1960-м годам тема чувств начинает эмансипироваться от идеологической сознательности; признается, что полюбить можно не только ударника труда.

На протяжении XX века любовные сюжеты использовались для изображения конфликта между коллективным и индивидуальным, долгом и чувством, между традиционным и современным, советским и западным, деревенским и городским. Установка сохранялась вплоть до 1990-х, когда характерный конфликт долга и чувства заменился на более меркантильный — любви и денег. Но и тогда сюжеты остались в рамках консервативной системы ценностей, где деньги соотносились с мещанством, индивидуализмом и гибелью души.

Любовный сюжет периода 1950–1990-х годов накладывается на процесс, когда ценности, связанные с общинным строем, деревней, национальной традицией, вытесняются и маргинализуются; начинают культивироваться достижения урбанистической

цивилизации, западной культуры. Центр и периферия меняются местами.

Между тем, чем дальше советское кино отходит в изображении персонажей от уравнилельного стиля унисекс, тем больше акцентируется гендерное распределение ролей: как правило, женский персонаж представляет нравственную сторону отношений, «чистоту нации», мужской — отвечает за идейную сторону, переходя от тактики активного действия к практически даосской философии недеяния.

1950-е: обещание перемен

В 1950-е, точно в середине века, начинают подводиться первые итоги десятилетий экстенсивного развития коммунизма. На XX съезде партии признаются неудачи, связанные с искажением оригинальных ленинских идей (культом личности). И пафос последовавшей за этим оттепели — обещание перемен, после которых существующие проблемы — временные трудности — решатся. Поэтому и в любовных отношениях на экране начинают акцентироваться проблемы, стоящие на пути влюбленных (разница интеллектуального уровня, материального положения, ханжеская общественная мораль). Но уже сам факт их честного обозначения подразумевает «работу над ошибками», осознание того, что «наносное», внешнее не должно мешать счастью простого человеческого взаимопонимания. «Оттепельное» кино внушает мысль о правомерности стремлений к лучшей жизни, в том числе, к гармоничному и счастливому браку.

В начале 1950-х, на излете сталинского Большого стиля, любовь и брак еще были сопряжены с делом государственной важности: это соединение двух лучших представителей советского общества («Кубанские казаки», «Свадьба с приданым», отчасти — в картине переходного периода «Возвращение Василия Бортникова»). При этом сюжеты свадьбы и соревнования за невесту соотносились с торжествованием плодородия, изобилия, витальности советского государства (наиболее ярко — «Кубанские казаки»).

Общество 1950-х еще можно отнести к патриархатному, в котором не совершилась сексуальная революция, не произошла смена культурной модели. Любовный сюжет, как правило, оканчивался свадьбой; герои женились в молодом возрасте (это их первый брак), с намерением иметь детей.

Кино 1950-х — по преимуществу деревенское или снятое в провинциальных городах — утверждало традиционные модели отношений. Существование каждого отдельного человека было вплетено в роевую общественную жизнь, жизненные циклы сопряга-

лись с природными (оттого так любили кинематографисты 1950-х пейзажные планы, соотносящие сюжетные акты со сменой времен года). Еще не выработан язык говорения о любви: чувства выражаются через народную традицию песни или танца, но практически отсутствуют разговоры о любви, внутренние монологи: герои говорят, прежде всего, от лица коллектива, а не от себя лично.

Эта традиция, в целом, устойчиво держится все 1950-е, хотя чем дальше, тем сильнее акцентируется идея частного семейного счастья на фоне общего блага: любящая жена, уютный дом, заботливые родители — без этого нет полной жизни («Чужая родня»).

Уходит гипермаскулинность, активно насаждавшаяся героическим предвоенным кино. Проступают более мягкие, феминные черты — задушевность, стихийность чувств.

Большее внимание уделяется эмоциям, рефлексии персонажей. Воинствующий героизм Павла Корчагина, коммуниста Василия Губанова очеловечивается наличием любовной линии в сюжете. «Имеет ли революционер право на любовь?» — вопрос, занимавший «оттепельных» героев. В них подчеркивается человеческое достоинство, которое соотносится с отзывчивостью, умением жить для других, с верой в добро и облагораживающий труд.

С приходом оттепели начинается процесс интеллектуализации кинематографа, взят курс от «лакировки» к «тесной связи литературы и искусства с жизнью народа»¹, кино принимается за социальные проблемы: поддержку матерей-одиночек, единение пролетариата и интеллигенции, мирное сосуществование классов в якобы бесклассовом государстве.

Любовная тема в оттепельных 1950-х часто решается через соединение представителей разных слоев, причем образ интеллигенции в советской трактовке — это образ женский, а образ рабочего, доминирующего социального класса — мужской («Весна на Заречной улице», «Дело было в Пенькове», «Дело Румянцева»). И хотя женщина (интеллигенция) отвечает за нравственную, культурную сторону жизни, она подчинена мужчине (работному классу) и абсолютно зависима от него.

1960-е: потеря контакта

1960-е годы связаны с нарастающим ощущением дисгармонии, утратой контакта, чувства локтя. Если начало десятилетия, еще оттепельное, рисует образы красивой романтической любви — европейский стиль ни к чему не обязывающих отношений, любви как вдохновения, а не как неизбежной перспективы брака («Застава Ильича»), то уже к концу десятилетия такие отношения начинают утомлять. Герои, потерявшие землю под ногами, жители страны,

¹ «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа» — тема выступлений Н.С. Хрущева на совещании писателей в ЦК КПСС 13 мая 1957 года, на приеме писателей, художников, скульпторов и композиторов 19 мая 1957 года, на партийном активе в июле 1957 года. — *Прим. авт.*

распятой между городом и деревней, Европой и Азией, коммунизмом и миром, поражены экзистенциальной хандрой. Вспоминается вечно актуальная для отечественной почвы проблема «лишнего человека», неприкаянного героя, походя разрушающего жизни привязанных к нему женщин («Короткие встречи»).

Конфликт между деревенским и городским, советским и западным, традиционным и модным, собственно, и определяет символический сюжет 1960-х. Советское кино пытается вписаться в европейскую культурную традицию, которой до недавних пор себя так яростно противопоставляло. Перенимаются модели отношений, внешнего вида, способы общения. В материю кино проникает невиданный доселе эротизм, растворенный в кадре: в чувственном скольжении камеры, легкости движения, глубине черно-белых контрастов.

Хотя остается сильна модель традиционной русской женственности, связанной с материнством, нравственным идеалом, и, в конечном счете, деревенским укладом (тип Аси Клячиной), на экраны приходит также западный вариант девушки-музы («Коллеги», «Еще раз про любовь»), тусовщицы («Застава Ильича»).

Советский человек учится объясняться в любви, говорить о своих чувствах: теперь признание не нужно считать между строк — это разговор о чувствах от первого лица, единственного числа или закадровые монологи (например, их много в «Девяти днях одного года», в «Заставе Ильича»; документально-игровой фильм «Любить» целиком посвящен обсуждению темы любви).

Патриархатная культура терпит кризис: это проявляется в ослаблении важной для советской мифологии фигуры мужчины. Квинтэссенция образа — вечно отсутствующий мужчина в фильмах Киры Муратовой («Долгие проводы», «Короткие встречи») и женщина, томящаяся в ожидании, когда он вернется и якобы решит ее проблемы².

В 1960-е наблюдается особенная симпатия к женским персонажам, которые традиционно в русской культуре служили ориентиром нравственного состояния общества. Для 1960-х годов такой ориентир — героиня типа Инны Гулая в фильме «Долгая счастливая жизнь», наивная, почти юродивая, мать-одиночка и девочка одновременно, засомневавшаяся в своем праве на счастливую любовь: «А может быть, я хочу слишком многого?» — но тут же отвечающая сама себе: «Нет, в самый раз, а меньшего мне и не надо».

Программа поведения советской женщины, склонной к самоотдаче и героическому самопожертвованию, была заложена еще классической русской культурой: героиня Татьяны Лавровой из

² Интересно, как кино 1960-х визуально решает тему разединенности героев: корабли, телефоны, самолеты, часто фигурирующие в кадре, — символы препятствий, непонимания; а также, как замечает М. Ямпольский в статье «Кино без кино», 1988, № 6. С. 88–94), — след отсутствия физического контакта в любви — табуированности эротики в кадре. — *Прим. авт.*

«Девяти дней одного года», по сути, шестидесятнический вариант декабристки: уезжает в Сибирь, в научный городок вслед за смертельно больным мужем-ученым.

Хотя чем дальше, тем чаще мужчина-шестидесятник оказывается не готов к таким проявлениям широты души и бежит от свалившейся на голову ответственности, хомута семейных обязательств («Долгая счастливая...»).

Брак, модель традиционной семьи, в которой женщина получает удовольствие от рождения и воспитания детей, а мужчина является главой и кормильцем, хотя и продолжает осознаваться как идеал, но не всегда соответствует жизненному сценарию, что и находит отражение в сюжетах.

1970-е — начало 1980-х: несбывшийся идеал

Застойный период 1970–1980-х годов — иронический прищур над юношеским максимализмом оттепели. Характерная история любви строится на конфликте реальности и несбыточного идеала, герои прощаются с юностью и принимают жизнь во всем ее несовершенстве и полноте.

Увеличивается возраст героев: это уже не молодежь, а достаточно зрелые люди. Как правило, героиня мечтает о большой романтической любви, но, не встречая ее, задумывается о браке по расчету; иррациональность чувств борется со здравым смыслом, и этот конфликт решается в ту или иную пользу либо в сказочном ключе: побеждает романтика («Ирония судьбы», «Любимая женщина механика Гаврилова»), либо не решается вообще, финал остается открытым («Странная женщина», «О любви»)³.

«Настоящая» любовь все больше начинает ассоциироваться с ностальгией («Солярис»). В кино происходит переориентация от активной устремленности к будущему, от борьбы — к идее сохранения, консервации, экологии, пацифизму. В персонажах подчеркивается хрупкость, одиночество, уязвимость.

Формируется негативный образ мужчины-потребителя, героя-любовника, охотника за развлечениями, случайно рушащего все, к чему прикасается («В четверг и больше никогда», «С любимыми не расставайтесь»), а также появляется тип роковой красавицы, манкой и губительной русалки или Миледи — холодной бесплодной соблазнительницы, чаще всего иностранки («В четверг...», «Д'Артаньян и три мушкетера»).

В то же время, 1970–1980-е годы радуют появлением серии телемелодрам о так называемых «женщинах трудной судьбы» («Москва слезам не верит», «Карнавал», «Самая обаятельная и привлекательная», «Зимняя вишня»), которые легли в основу

³ Мужской вариант аналогичной истории — «Роман о влюбленных», где наглядно разделены восторженно-романтическая цветная часть, отсылающая к оттепельным настроениям, и черно-белая, сдержанная, современная: главный герой расстается с юношеской любовью и обретает новое, зрелое чувство, заводит семью. — *Прим. авт.*

сегодняшних телеформатов. В центре сюжета оказывается женщина средних лет, «из народа», которая, переживая череду неудач и потерь, своими силами выбивается в люди.

Женщина волей-неволей из наивной мечтательницы становится рационализатором, управленцем, тертым калачом, чем вызывает к себе неоднозначное отношение со стороны консервативного (особенно мужского) общества, от слесаря Гоши из главной советской мелодрамы «Москва слезам не верит» до режиссера Юлия Райзмана, с явно негативным оттенком изображающего женщину как меркантильного эксплуататора и хищницу в фильме «Время желаний».

Деловые черты рисуются как наносные, ущербные, приобретаемые ценой несложившегося женского счастья и являющиеся очевидным препятствием в семейной жизни. Лучший вариант финала — женщина слагает оружие выходя замуж, надевая платье, преобразаясь в мягкую и классически женственную («Служебный роман»). Таким образом, поддерживается стереотип, подразумевающий, что женщина создана для красивой любви и семейной жизни, то есть подчеркивается биологическая детерминированность распределения социальных ролей.

Героини были склонны идеализировать и романтизировать отводимую им роль, мечтать о детях и высоких отношениях, хотя и скучали по брутальной мужественности: в противовес слаботемпераментному интеллигенту средней полосы на экранах мелькали то «мачо кавказской национальности» («Кавказская пленница», «Любимая женщина механика Гаврилова»), то предпримчивые заграничные бизнесмены («Зимняя вишня»).

Советские же мужчины маргинализировались и остро переживали свою оппозиционность по отношению к налаженной жизни большинства.

Перестройка и 1990-е: переосмысление опыта

В перестройку выплескивается накопившаяся диссидентская агрессия: она проходит под знаком переосмысления советского прошлого, перелицовки социалистической морали.

Классический конфликт «любовь vs долг» сменяется на более прозаический «любовь vs деньги» — то ли происходит откат к салонным мелодрамам дореволюционного кино, то ли побеждают современные западные влияния в момент, когда запускается процесс распада Советского Союза, а с ним начинается и поиск новой идентичности, на контрасте с советской.

Любовные сюжеты перестройки («Маленькая Вера», «Асса», «Интердевочка», «Господин оформитель») разворачиваются на

фоне атмосферы отчуждения, упадка, умирания и, как правило, имеют печальный конец, который стоит в одном смысловом ряду с концом истории, апокалипсисом — ключевым образом любимых перестройкой антиутопий. Опыт социализма переосмыслится, в том числе, как опыт сексуальной девиации, подавлявшей естественные влечения; соответственно, формальной задачей становится вывести на экран антимир советской ценностной системы: секс, наркотики, капитализм.

Для перестройки и последовавших за ней 1990-х характерна тема вынужденной проституции героини и криминализации героя. И то, и другое формулируется как социальный укор: проституция и выход замуж за иностранца («Интердевочка», «Зимняя вишня», «Американская дочь», «Страна глухих») — упрек советским мужчинам, среди которых не нашлось пары для настоящей русской женщины, умной, красивой, самостоятельной, жертвенной и т. д. Взрослые мужчины в таком контексте изображаются как алкоголики, инфантилы, неспособные прокормить семью. Молодые же люди оказываются загнанными в тупик обстоятельствами, вынуждены в одиночку схватываться с криминалом, становиться борцами с системой («Дюба-дюба», «Брат», «Игла», «По прозвищу зверь»).

При этом любовные связи изображаются как опасное, губительное увлечение, мучительная страсть, которой деловые, трезво мыслящие люди предпочитают расчет («Музыка для декабря»).

В 1990-е, с одной стороны, усиливается биологизация гендерных ролей: происходит попытка создать новую маскулинность («По прозвищу зверь», «Лимита», «Брат»), связанную с физической силой, сформированной суровой школой выживания, половой потенцией, звериными инстинктами и женственность — как подчеркнутую природную сексуальность (образы Оксаны Фандеры в «Дрянь хорошая, дрянь плохая», Анны Самохиной в фильме «Брюнетка за 30 копеек» и т. д.). С другой — кино ищет альтернативу традиционному представлению женщины как субъекта в любовных отношениях, отвечающего за эмоциональную сферу, сексуальное наслаждение мужчины и домашний комфорт. Разрушая стереотипы, авторы, по сути, выворачивают их наизнанку: миф о женском самопожертвовании они подменяют сюжетом о женской мести. Фам фаталь, от бизнес-вумен до проститутки, выманивают из мужчин деньги за безлюбные ласки («Интердевочка», «Страна глухих»), превращаются в расчетливых сук («Музыка для декабря») и холодных убийц («Три истории»)⁴.

Хотя по-прежнему тема любви на экране остается способом проверки героев на человеческую состоятельность через способ-

⁴ В 1990-е отечественное кино лишается госфинансирования и выходит на самоокупаемость. Коммерческое кино и телесериалы работают на четко гендерно маркированную аудиторию: активно развиваются жанры, ориентированные на женщин (мелодрамы), либо на мужчин (боевики), что влияет на трактовку мужских и женских образов на экране. — Прим. авт.

ность или неспособность к самоотверженному чувству. Очарованность темой смерти и секса воспринимается как знак кризиса и неудачи культуры, необходимости духовного перерождения на данном этапе.

* * *

В целом, рассматривая трансформацию модели любовных отношений в российском кино 1950–1990-х годов, можно говорить о том, что, несмотря на большевистские установки относительно построения нового человека и гендерное равноправие, в изображении любви на экране прослеживается сильное влияние не только идеологии, но и национальных традиций.

Волевое, деятельное, демиургическое начало не приживается на российской почве, несмотря на годы идеологической обработки; перед лицом сильного централизованного государства мужчина остается жертвой, исполнителем, чьи традиционно мужские качества (активность, инициативность, ответственность) не могли реализоваться годами, что, в итоге, проецировалось и на его отношения с женщиной.

Тем не менее, роли мужчины и женщины продолжали конституироваться как доминирующая и подчиненная, властная и жертвенная; вплоть до перестройки кино функционировало в рамках партиархатного сознания.

Сохранялось представление об идеальной модели отношений: брак с женщиной — главой семьи и женщиной — работающей матерью. Иные модели воспринимались как достойные сочувствия отклонения от нормы. С опаской кино относилось и к сексуальным девиациям — гомосексуализму, проституции, которые, хотя и начали появляться на экране ближе к концу 1980-х, изображались с оттенком неизменной нравоучительности.

Любовный сюжет невольно увязывался с усилением ощущения пассивности, беспомощности, рефлексии и самокопания. Любовь по-русски (и по-советски тоже) — это, как правило, несчастная, страдательная любовь, а вот причины страдания — в каждой эпохе свои. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Ямпольский М. Кино без кино — Искусство кино, № 6, 1988. — С. 88–94.
2. СССР: территория любви / сост. и редакторы Н. Борисова, К. Богданов, Ю. Мурашов. — М.: Новое издательство, 2008. — 272 с.

REFERENCES

1. Yampolskiy M. Kino bez kino [Cinema without cinema] — *Iskusstvo kino*, № 6, 1988. — P. 88–94.
2. SSSR: territoriya lyubvi [USSR: Territory of Love] Preface and edited by K. Bogdanov, Yu. Murashov. — M.: Novoe izdatel'stvo, 2008. — 272 p.

Love in the Soviet Cinema as the Stereotype of Gender Relations

Maria A. Fanina

Post-Graduate student

UDC 778.5.01.041

ABSTRACT: The author examines transformation of the image of love relationships in Russian cinema of 50–90s, correlating it with the social and cultural changes in the country.

The theme of love in the article is considered as a reflection of the views of the Soviet culture on the borders of individual freedom, the possibilities of personal choice. The author explores how the image of the ideal partner exemplifies the views of the society on the ideal person (man, woman) in general.

Throughout the 20th century love stories have been used to depict the conflict between the society and an individual, sense and duty, the traditional and the modern, Soviet and Western, rural and urban. Love on screen was a way of talking not just about the romantic sense itself, but about the society and a person's place in it.

Despite the Bolshevik attempts to establish the new human personality and gender equality, there was a strong impact on not only ideology, but also on national tradition in the image of screen love affairs. The closer was the collapse of the USSR, the more strongly the difference of the gender roles of men and women was emphasized in cinema.

Reflecting on the mechanisms of construction of gender patterns by analyzing samples of the preferred social behavior during the second half of the 20th century, the author examines the society's attitude towards values such as national tradition, national character, privacy of life, the purpose of human existence.

The value of the research consists in the study of Russian culture of the virtually unstudied period of the second half of the 20th – the beginning of the 21st century, helping to estimate the deep essence of social and cultural changes of the recent times through the prism of gender relations.

KEY WORDS: gender, love, marriage, Soviet cinema